ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG.

№ 16. *Neue Folge.* April 1848.

Priamos und Kassandra. — Museographisches aus Neapel (Sammlungen der HH. Temple und Betti). — Allerlei (Iphigenia in Tauris, Mnaseas, Mnemon, Mimnermus; Phädra's Anklage des Hippolyt).

I.

Priamos und Kassandra.

Hiezu die Abbildung Tafel XVI.

Das auf vorliegender Tafel nach einer von Professor Zahn gefälligst mitgetheilten farbigen Durchzeichnung gravirte Bild ward im Jahre 1828 in Pompeji entdeckt, in der Nähe jenes grofsen Hauses, dessen eine Seite in seinen unzüchtigen und rohen Wandmalereien die Bestimmung zum Lupanar unverholen zu erkennen giebt. Die Neuheit der dargestellten Handlung empfiehlt es der besonderen Aufmerksamkeit der Alterthumsforscher.

Vor einem Tisch, auf welchen zwischen Lorbeerzweigen und rothen und weifsen Tänien eine Amphora (der Henkel rechts ist nicht mehr sichtbar) steht, erblicken wir eine Priesterin, das Haupt mit Lorbeer bekränzt, in der gesenkten Linken vier Lorbeerzweige haltend, die rechte Hand zu Begleitung ihrer Rede über der Vasenmündung ausgestreckt. Sie trägt über dem violetten Chiton einen citronengelben Peplos und rothe Schuhe; ihr Kopf neigt sich nach der linken Seite. Vor ihr steht an einem der Füfse des Tisches ein brauner, mit rothen Reifen versehener hoher Eimer. Zur andern Seite des Tisches, links, sitzt auf einer Bank mit rothem Kissen und Löwenfufs nach hinten ein bejahrter Mann in violettem Ärmelchiton mit grünem Oberkleid und gelbem Peplos darüber, der seinen Hinterkopf etwas Kronos-ähnlich verhüllt, während über der Stirn Stephane oder Turban ihn als Fürsten bezeichnet: seine Füfse in gelben gestickten Schuhen ruhen auf einer Fufsbank. Während er ernst vor sich hinblickend die Linke nach dem Peplos erhebt, ruht seine Rechte in der Hand eines kleinen zu seiner Linken stehenden Trojaners, der mit himmelblauer phrygischer Mütze und violettem Peplos über gelbem Ärmelchiton bekleidet, das Gesicht mit der Rechten aufstützt und vor sich hinschaut. Über diesem ragt im zweiten Plan des Gemäldes ein Mann mit schwachem Backenbart hervor, dessen Blick der Priesterin sich zuwendet: er trägt eine rothe blaugefütterte Chlamys und stützt mit der Linken, deren zweiten Finger ein Siegelring schmückt, ein Wehrgehenk mit grüner Binde auf den Tisch auf: seine Rechte ist vielleicht mit einem Schilde versehen.

Hinter diesem erblickt man weiter links einen anderen noch jüngeren Mann in gelbem Peplos über violettem Chiton; der hinter ihm an der Wand gelehnte Stab möchte wohl eher das Skeptron des sitzenden Fürsten bezeichnen, als auf seine Lanze zu beziehen sein. Weiter links hinter dem sitzenden Alten stehen zwei andre Jünglinge mit phrygischer Mütze, der an der äufsersten Linken mit einer gelben Mütze, Chlamys und Lanzenbewaffnet, der andre mehr rechts mit blauer Mütze das Haupt bedeckt. In Übereinstimmung mit der Handlung deuten die Säulenarchitektur, die Binde an der Säule rechts, der über dem Haupt der Priesterin hervorragende Dreifufs, so wie die an einen Pfeiler gelehnte weifse Marmorstatue des Apoll auf einem hohen Pilaster, wohl hinter einem Altar gestellt, offenbar darauf hin, dafs die Scene in heiliger Stätte spielt.

Wenn Lorbeerkranz im Haar der weiblichen Figur und Lorbeerzweige in ihrer Hand auf eine Priesterin des Apoll hinweisen und der Dreifufs

dieses Gottes sie in seinem Dienst als *Προμάντις* Weissagerin uns vorführen, so leitet die Amphora auf dem Tisch und der Kados am Boden ihrerseits auf die Vermuthung, die Weissagung geschehe hier durch Loose (wie in Delphi die *θρίαι*) die aus der Amphora von der Priesterin gezogen, gedeutet und dann in den gröfseren Behälter am Boden hineingeworfen wurden.

Ist diese Ansicht richtig, so führt der Verein von Trojanern, die bei dieser Scene allein betheiligt sind, am natürlichsten auf den Gedanken, die Priesterin stelle des Priamos Tochter, Kassandra, dar, welche als Jungfrau und apollinische Weissagerin einst im Tempel des Gottes schlummernd von Apoll überrascht ward und weil sie seinen Liebesanträgen Widerstand leistete, damit bestraft wurde, dafs Niemand ihren Weissagungen Glauben schenkte. Ihr gegenüber vermuthen wir Priamos sitzend, neben ihm rechts Hektor mit gespannter Aufmerksamkeit auf Kassandrens Rede achtend, zwischen beiden Troilos. Hinter Priamos stehen etwa Aeneas, Helenos und Deiphobos. Das mit Löwenkopf und Löwenfufs geschmückte Hinterbein der Bank, auf welcher Priamos allein sitzt, dient vielleicht zur näheren Bezeichnung des trojanischen Fürsten, den ja seine Schwester Hesione aus der Gefangenschaft des Herakles losgekauft hatte bei welcher Gelegenheit er statt des früheren Namens Podarkes den Namen Priamos erhielt.

In welcher Beziehung aber hat der pompejanische Maler hier Kassandra zu Priamos und seinen Söhnen aufgefafst? Dafs sie weissagt ergiebt sich aus dem Ausdruck des Kopfes, dem Gestus der Hand, den Lorbeerzweigen und dem Dreifufs hinter ihr. Erwägen wir zugleich, dafs unter den Söhnen des Priamos keiner sich befindet, dessen Costüm als Bogenschütz auf Paris zu beziehen wäre, so drängt sich ungezwungen die Vermuthung auf, Kassandra weissage bei Paris' Abfahrt alles Unheil, was durch Helena über Ilios und das Haus des Priamos kommen werde. Aber niemand glaubte ihr, ja Priamos liefs sie als eine Rasende, die mit ihren finsteren Weissagungen alle Freude störe, einkerkern und bewachen.

Diesen Moment legte der pompejanische Maler wahrscheinlich seiner Composition zum Grunde.

Im Jahre 1829 entdeckte man im vorgenannten pompejanischen Hause noch ein Gemälde, dessen überraschende Ähnlichkeit zu genauerer Beschreibung an dieser Stelle dringend auffordert.

Kassandra in langem bläulichem Gewand, das nach dem Himmel gerichtete Haupt mit einer rothen Tänia umbunden, hält in der erhobnen Rechten einen Lorbeerkranz, in der gesenkten Linken vielleicht wollne Binden, und spricht auf einem Altar sitzend begeisternde Worte. Hinter ihr steht auf hohem Postament ein Dreifufs, welcher dem lorbeerbekränzten Orakelgott zum Sitz dient: Apoll von violettem Peplos leicht bedeckt, hält in der Rechten den Lorbeer, während seine Linke vielleicht auf ein Saiteninstrument sich stützt. Hinter Kassandra steht weifsbärtig, das kahle Haupt mit Lorbeer bekränzt Priamos, in gelbem Peplos über dem violetten Chiton und gelben Schuhen: er verräth Ernst und Trauer in seinem Gesicht; sein Blick ist gesenkt; die Rechte erhebt er nach dem Bart. Zu dieser Gruppe tritt links ein bärtiger Mann, das Haupt mit einer Tänia umwunden, mit langer umgeknöpfter Chlamys über dem kurzen rothen gegürteten Chiton, und hohen braunen Stiefeln mit Sporen [?] bekleidet; die Haltung seiner rechten Hand und die Richtung seines Kopfes deuten auf ein Gespräch mit Kassandra. Hinter ihm steht sein stattliches gezäumtes Pferd. Den Hintergrund bilden Säulen zwischen deren Vorhänge zeltähnlich aufgehängt sind und neben welchen vergoldete Statuen zur Verzierung des Lokals angebracht sind.

Th. Panofka.

II.

Museographisches aus Neapel.

1. Sammlung des Hrn. *Temple*.

Ohne die bescheidnen Grenzen einer mäfsigen Privatsammlung zu überschreiten, zeugt diese Sammlung des grofsbrittannischen Gesandten Hrn. Temple zu Neapel durch die Auswahl vorzüglicher Stücke von dem feinen

Geschmack und der gebildeten Alterthumsliebe seines Besitzers, der selbst mit dankenswerther Bereitwilligkeit jede seiner Antiken zu genauerer Besichtigung mir reichte.

Unter den Bronzen gehören ein grofser beim Eisenbahnbau von Nocera ausgegrabener Priap mit Bocksphysiognomie, sich das Kopftuch umbindend, Mercur mit Petasus auf einem Fels sitzend, ähnlich dem in dem Saal der grofsen Bronzen in den Studi, eine stehende Venus mit Stirnkrone, ein tanzender Paris [?], ein Satyr, ein Camill, und die wohl aus Pompeji stammende Figur des Bacchus als Knabe mit Wein und Epheu bekränzt, mit Pantherfell bekleidet, in der Rechten den Thyrsus haltend, von lächelndem Gesichtsausdruck, zu den schönsten Erzbildern, die überhaupt aus dem Alterthum auf uns gekommen sind. In Ambra (Bernstein), wohl aus Gräbern von Canosa stammend gleich den Stücken ähnlichen Styls im Besitz des Grafen Pourtalès in Paris, (siehe mein Cabinet Pourtalès Pl. XX p. 24) und des Principe S. Giorgio in Neapel, befinden sich daselbst ein liegender Achelous, eine Hera oder Aphrodite mit Stirnkrone und der Kopf einer Giraffe.

Von Terrakotten hebe ich als besonders sehenswerth hervor: eine verschleierte sitzende Aidos [?] von seltner Schönheit; ein bemaltes Thongefäfs ähnlich dem Rhyton, darstellend eine Frau mit starken Brüsten, der Nabel der einen ist offen zum Herauströpfeln, sie geht in Saukörper und Vogelschwanz aus, und zwei Rhyton, das eine ein Pegasos, das andre ein Hippos (Pferd).

Unter den gemalten Gefäfsen nimmt ein Krater aus Ruvo mit einer auf Vasen zum erstenmal zum Vorschein kommenden Darstellung im hohen Grade das archäologische Interesse in Anspruch. Den Mittelpunkt der Scene bildet Hippolyt auf seinem Viergespann: vor diesem erblickt man eine Furie mit brennender Fackel wie der Oistros auf der Medeavase von Canosa, den Pferden die Raserei einflöfsend und daher für sich selbst den Namen *Λύσσα* in Anspruch zu nehmen berechtigt; unten erhebt sich der in Folge Theseischen Gebets von Poseidon gesandte weifse Stier schon halb aus dem Meer emporsteigend. Links läuft der Pädagog vor Schreck aufschreiend seinem gefährdeten Zögling zu Hülfe. Im oberen Feld erblickt man Pan und Apoll mit Kithara, seinen Köcher an der Erde, Athene mit Helm auf der Hand, Aphrodite mit Eros auf der Schulter und zuletzt Poseidon. — Am Hals ein weiblicher Kopf mit phrygischer Mütze aus einer Blume aufsteigend, wohl Ganymeda. Mit feinem Takt hat der Maler die Schutzgöttin Hippolyt's, Artemis, im Moment seines Untergangs als abwesend agenommen: ein minder denkender Maler hätte mit Rücksicht auf Hippolyts fromme Anhänglichkeit gerade zu dieser Göttin, derselben auch hier eine Stelle einzuräumen für nöthig gefunden.

Eine Hydria mit gelbweifsen Figuren, der Verfallzeit angehörig, stellt Andromeda an zwei Säulen gebunden, dar: links nähert sich eine Frau mit einer Hydria auf dem Kopf, ihr wahrscheinlich Trank bringend. Rechts steht Perseus mit Harpe, schlecht restaurirt.

Auf einem Krater aus Apulien sehen wir zwei Bäume, oben zwei Bukranien, darunter einen Komiker, der einen Dreifufs mit Pyramiskuchen fortträgt. Stellt dies eine Parodie des Dreifufsraubes vor?

Zum Schlufs erwähne ich ein zweihenkliches schwarzes Gefäfs mit einer silenartigen modellirten Maske wahrscheinlich des guten Dämon, *Ἀγαθοῦ Δαίμονος*, bemalt wie wirkliche Malerei; die Weinbekränzung ist braun und weifs. An den Henkeln sind Schwanenköpfe. Am Hals liest man ΔΙΟΣ ΣΩΤΗΡΟΣ.

2. Sammlung des Hrn. *Betti*.

Einer meiner ältesten napolitanischen Freunde, der gelehrte Uebersetzer des Euripides, D. Gaspare Selvaggi, führte mich zu Cav. Betti, Membro della Consulta, der früher als Sottointendente von Nola und von Reggio Gelegenheit gehabt, eine kleine aber interessante Antikensammlung durch Ausgrabungen und Ankäufe zu Stande zu bringen.

Von nolanischen Vasen verdienen mehrere Silicerni d. h. solche, die in Stücke zerbrochen beim Verbrennen des Leichnams auf den Scheiterhaufen geworfen wurden und immer durch feine Zeichnung sich empfehlen, die Beachtung der Archäologen.

1. Hydria r. F. vom Feuer ganz grau geworden. Aphrodite und die Grazien. Aphrodite sitzt auf einem Thron; Eros bringt ihr zwei Aepfel, so klein dafs sie mit grofsen Kirschen sich vergleichen lassen, sie stimmen genau mit jenen, die wir auf Münzen von Terina über der Hand der sitzenden Aphrodite in der Luft schwebend finden. Links steht ein Lehnstuhl und davor eine Frau mit einem langen Fächerstab wie Palme, wohl Charis. Rechts sitzt eine andere Frau auf einem Polsterlehnstuhl, den rechten Fufs auf eine Hydria wie auf einen Tritt gesetzt, in der Linken eine Kylix mit Deckel haltend, vermuthlich Peitho.

2. Hydria, r. F. vom Feuer des Scheiterhaufens vergraut, sonst von feiner schöner Zeichnung. Aphrodite

und Charis Morra spielend. Zwei Frauen sitzen jede auf einer Hydria die von grofsem Umfang, mit einer Graeca am Hals geschmückt und wahrscheinlich aus Erz gearbeitet ist (vgl. Aristoph. Plut. v. 545: *ἀντὶ δὲ θράνους στάμνου κεφαλὴν κατεαγότος*), sie halten einen Lanzenstab an den Enden mit der einen Hand, mit Morraspiel in der anderen erhobnen Hand beschäftigt, ganz wie die Eroten auf der Vase der Hochzeit von Iason und Medea aus Ruvo, jetzt im Königl. Museum zu München (s. meine Bilder ant. Leb. Taf. X, 9. und Ann. d. Instit. archeol. Vol. XX, Tav. d'agg. 1848). Diese Scene überraschte mich um so angenehmer, als der Anlafs der Münchener Vase kurz vorher in Rom mich zu der Aeufserung bestimmte, das Morraspiel habe im Pallast der Aphrodite nicht zu den ungewöhnlichen und seltnen Beschäftigungen gehört. Eros mit einem Kranz fliegt der Aphrodite links zu; dahinter ist eine Säule. Rechts steht Peitho mit einer Haube auf dem Kopf, einen Myrtenkranz reichend. Die sitzende Aphrodite trägt eine gestickte Haube, Ohrringe und Schlangenarmbänder.

Diese Vorstellung dient zugleich über eine schon längst (Dubois Maisonneuve Introduct. à l'étude d. Vas. Pl. XVI, 5) veröffentlichte, aber unerklärte Vase das rechte Licht zu verbreiten. Auf derselben erscheint nämlich eine langbekleidete Frau mit einer Binde um den Kopf, auf einer Hydria sitzend, die Linke vorgestreckt: links steht eine Gefährtin, die beiden Hände ausgestreckt haltend, wohl Aphrodite und die sitzende Peitho Morra spielend.

3. Hydria, aus derselben nolanischen Ausgrabung, vergleichbar mit dem Lekanedeckel Mus. Blacas Pl. IV. Die Musen. ΚΛΙΟ *Klio* sitzt mit einem Barbitos, vor ihr erblickt man rechts eine andre Muse mit vollem Kästchen oder Korb in der Linken, in der Rechten eine Lyra: über ihr liest man ΤΑΛΕΙΑ *Thaleia*. Dahinter steht ein Stuhl mit Kissen und im Henkel der Hydria eine Verhüllte sich das Gewand lüftend, ΚΑΛΕ *die Schöne* benannt, *Erato* oder die Braut. Links hinter der sitzenden Klio steht *Terpsichore* ΡΨΙΧ mit Flöten, im Gespräch mit einer andern Verhüllten im Henkel der Hydria, vielleicht *Polymnia* oder die Brautmutter.

4. Durch besonders zierliche Zeichnung zieht eine nolanische Phiale, *Dianenandacht* darstellend, an, im Innern mit der rothen Figur einer Frau geschmückt, die einen Korb worin Kuchen und Zweige liegen, und in der Rechten noch einen Zweig zum Opfer an einen lodernden Altar bringt: oberhalb liest man in feiner deutlicher Schrift ΑΡΤΕΜΙΣ.

5. Eine nolanische Amphora zeigt eine an einem Fels schlafende Nymphe mit der Ueberschrift ΗΟΣ [d. i. *Ἠώς*?], offenbar als Synonym von Aura, der Geliebten des Dionysos (Nonn. Dionys. v. 260): ein liebesdürstiger *Silen* kömmt sie zu wecken.

6. Kylix phönizischen Styls. Im Innern *Ker* Kniebeugend im Lauf. Aufserhalb *Sirene* zwischen zwei am Boden liegenden Rhyton.

7. Amphora des letzten weifsrothen nolanischen Styls. *Frau* das Orakel des Mars befragend vor einer Säule mit dem Vogel *Picus* darauf.

8. Amphora nolana schw. Fig. schlechten Styls. Tanzende Sphinx die Pfote gebend, Satyr vor ihr tanzend und die tyrrhenische Trompete blasend: die Rückseite Oedipus (?) mit einer Blume oder Frucht in der erhobnen Hand vor der Sphinx, welche ihre Pfote erhebt.

9. Amphoriskos von Nola. Zwei Satyrn von auffallender Hagerkeit, offenbar Parodie der wohlgenährten Palästen, im Begriff des Ringens.

Zum Schlufs zeigte Cav. Betti mir ein schwarzes schalenähnliches nolanisches Gefäfs, mit dem Bemerken, es müsse mir besondre Freude machen, da es die Namentaufe *Lopas* und Bestimmung Fischstücke aufzunehmen, die ich für diese Gefäfsform in meinen Recherches sur les Noms des Vases Pl. IV, 73 pag. 40 vorschlug, durch die am Fufs eingekratzte Inschrift ΙΧΘΥΑ vollkommen bestätigt, zugleich aber durch die daneben befindlichen Buchstaben für Letronnes scharfsinnige Auslegung der neben den Vasennamen befindlichen Buchstaben im Sinne von Zahlen für die Anzahl gleichartiger Gefäfse, die in der Fabrik angefertigt worden, ein neues Zeugnifs liefert. Den Namen *ἰχθύα* für Fischteller habe ich in unsern Lexicis vergeblich gesucht, welche nur *ἰχθύα* als getrocknete Fischhaut erwähnen.

Von Terrakotten besafs Cav. Betti nur noch eine kleine Bacchantin mit einem Tympanum, von geistreicher Auffassung, ziegelrother Erdfarbe und interessant wegen ihrer Ausgrabung im alten *Mesma*. Desgleichen einen Mann auf einer Kline und einen Knaben auf einem Delphin. Einen kleinen Kopf archaischen Styls mit langem Bart, etwa des Hermes, in Locri ausgegraben, verehrte mir der Besitzer zum Andenken.

Neapel im Juli 1847. Th. Panofka.

Allerlei.

19. Iphigenia in Tauris. Zwei Gemälde im Museo Borbonico, von denen das erstere aus Herculanum, das andere aus Pompeji herrührt, verdienen eine erneute Beachtung der Archäologen. Das erstere *) befindet sich gegenwärtig an der gröfsern Wand des dritten Saales rechts vom Eingange, und ist stark gebrochen und verblichen. Es gehört in Zeichnung und Farbe zu den bessern. Es scheint weder Tempera- noch Freskobild zu sein, sondern hat jene eigenthümliche Glätte, welche an die Enkaustik erinnert. Als das Gemälde zuerst an's Tageslicht kam, glaubte man ziemlich allgemein einen mythologischen Gegenstand darin zu erkennen; denn die Ansicht, welche Cochin mittheilt, dafs man damals zu Neapel das Urtheil des Decemvirs Appius Claudius darin wiederzufinden glaubte, kann nur als sehr vereinzelt angesehen werden und bedarf ja keiner Widerlegung. Nur über die Handlung selbst war man sehr verschiedener Meinung. Einige wollten darin die in der Euripideischen Alkestis und anderwärts (Hygin. fab. 51) erzählte Fabel von Admet finden, für den Apollon von den Parzen das Leben unter der Bedingung erwirkt habe, dafs ein Andrer für ihn sterbe. Neben ihm sei seine Gemahlin Alkestis sichtbar, die sich freiwillig zum Opfer für ihn erbiete, während der greise Vater und die greise Mutter, vielleicht auch noch die Schwester vor einer solchen Hingabe zurückbeben. Wenn man auch nicht läugnen kann, dafs die Bewegung und Haltung der weiblichen Figur, der angeblichen Alkestis, allenfalls zu der angenommenen Handlung passen könnte, so scheitert diese Erklärung doch vor Allem daran, dafs uns weder aus Euripides, noch aus Hygin die Theilnahme einer Schwester weiter bekannt ist, dafs weder die zweite sitzende männliche Figur, noch das von derselben gehaltene Blatt in irgend einer Weise damit erklärt, endlich dafs im Hintergrunde nicht Apollon, sondern, soviel Formen und Attribute erkennen lassen, Artemis sichtbar ist. Noch weniger pafst eine zweite Erklärung, nach welcher die von den grofsen drei Tragikern dargestellte Geschichte von Eteokles und Polynikes hier abgebildet sein soll. In der sitzenden Figur zur Linken des Beschauers sah man Eteokles, in dem unerschütterlichen Vorsatze Thebens Herrschaft seinem Bruder nicht zu überlassen, verharrend, während ihm Polynikes vor Apollon's Bilde den Vertrag vorhalte, der die abwechselnde Regierung bestimme, andrerseits vergebens Jokaste nebst Antigone, Ismene und Kreon den Eteokles umzustimmen suchen. Hier pafst eine Reihe von Umständen durchaus nicht auf das Bild. Eine solche Weigerung kann ja auf keinen Fall als lässige Trauer gedacht werden; die Aufregung zwieträchtiger Brüder wird gewifs nicht sitzend abgemacht werden, und wiederum müfste statt Artemis auch hier Apollon angenommen werden. Noch weniger endlich hat eine dritte Erklärung je den Beifall der Archäologen gewinnen können, da sie noch willkürlicher mit jenem Götterbilde umsprang. Man glaubte, der Maler habe Athena malen wollen, und dafür in unerklärbarer Vergefslichkeit eine Artemis hingestellt. Die Verurtheilung des Orest durch den Areopag sei hier vorgestellt. Orest höre das über ihn gefällte Urtheil in dumpfer Verzweiflung an; gegenwärtig seien drei Furien (!), zwei in weifsen Gewändern zum Zeichen dafs das Urtheil nicht vollzogen werde, blofs eine in dunkelm Gewande, und im Hintergrunde Athena, die mit der Rechten eine Bewegung mache, als ob sie dadurch die lossprechende Stimme, welche sie abgebe, andeute. Wer nur einmal Darstellungen der Furien auf alten Vasen und Sarkophagen gesehn hat, kann unmöglich daran glauben, dafs eine solche Verwandlung möglich sei; auch kennen wir ja Athena, welche die Scherbe des Heils in die Urne wirft, aus andern Darstellungen zur Genüge. So wahnsinnig nun eine solche Erklärung ist, so scheint sie doch richtig den Charakter der Hauptfigur erkannt zu haben. Der in tiefster Trauer, als gedenke er alter Zeiten, da sitzende Jüngling, auf dessen Sitz ein Thierfell zum Zeichen heroischer Würde ausgebreitet ist, ladet vor Allem dazu ein, an Orestes zu denken. Demgemäfs haben die Archäologen der herculanischen Akademie in ihm richtig denselben erkannt und im Ganzen passend eine Scene aus der taurischen Iphigenia des Euripides angezogen. Sie glaubten, dafs die Jungfrau, die ihn in den Armen hatte, keine andere als Iphigenia sei, der vor ihm sitzende Altersgenosse Pylades, welchem der Brief von der Priesterin gegeben worden. Richtig erkannte man auch in dem Götterbilde Artemis. Aber was nun weiter zur Erklärung der übrigen Figuren beigebracht worden, mufs entschieden als unpassend verworfen werden. Jene zweite weibliche Figur, die in Kleidung und Gesichtsbildung der Iphigenia ähnelt, hielt man für dieselbe Iphigenia, als welche sich hier dem Chore anvertraue, der durch die Alte dargestellt werde, welche das geforderte Stillschweigen verspreche, der Alte endlich, welcher von Staunen überrascht werde, sei König Thoas. Das doppelte Vorkommen einer und derselben Figur in Einer Darstellung, die sich in zwei Hälften spaltet, kann zwar in einzelnen Fällen nicht geläugnet werden; aber eine so unmittelbare Nähe wäre denn doch zu auffallend. Noch auffallender die Erscheinung des Königs Thoas bei einer solchen Eröffnung des tiefsten Geheimnisses. Die unrichtige Auslegung dieser Figuren mochte Schuld daran sein, dafs man auch den richtigen Theil der Erklärung nicht annahm. Quaranta wies sie (Mus. Borbon. VII, 53) besonders deshalb ab. Thoas, bemerkt er ganz richtig, würde eher von Unwillen erregt, als von Mitleid durchdrungen erscheinen müssen. Richtig bemerkt er, Iphigenia würde nicht auf demselben Gemälde in so grofser Nähe vorkommen, wozu wir hinzufügen, dafs diese zweite jugendliche weibliche Figur in Stellung und Bewegung schon durch das Zurückblicken ihren Zusammenhang mit jener ersten Handlung offenbar darthut. Minder richtig ist, wenn er einwendet, Iphigenia würde Orest nicht umarmen, den sie ja noch nicht kenne; denn der Maler konnte den Zeitpunkt immerhin etwas vorrücken, konnte das Wiedererkennen selbst von der Iphigenia ausgehen lassen. Ebenso unrichtig ist die Bemerkung, Pylades sei nicht im Begriffe, den Brief zu zei-

*) Abgebildet in den Pitture d' Ercolano I, II. Mus. Borbon. VII, 53. Cochin et Bélicard Observation sur les antiquités d' Erculanum. Paris 1755. Pl. 18. p. 42. Roux Herculanum et Pompéji II, 7. [Auch bei Millin Gall. myth. CLXVII, 625].

gen. Er scheine eher eine unerwartete Neuigkeit zu verkünden, etwa ein unheilvolles Orakel, das er aber nicht näher zu bezeichnen weifs. Ich glaube daher einen Versuch machen zu dürfen, eine Erklärung zu retten, die mir in den Hauptzügen richtig zu sein scheint und nur einer Ergänzung bedarf.

Erinnern wir uns vor Allem, wie unendlich bekannt die Geschichte der Iphigenia und des Orestes war. Auf zahlreichen Vasen und Sarkophagen sehen wir Orest von den Furien gequält, fast sprichwörtlich ist in römischen Dichtern der *furiis* oder *scaenis agitatus Orestes* (Horat. Sat. II, 3, 135. Verg. Aen. III, 331. IV, 471. Juven. Sat. XIV, 284), zahlreich sehen wir ihn von Apollon, der zuweilen in Person dabei steht, geheilt, in Herculanum selbst finden wir in einem andern Gemälde (Pitture d'Ercolano I, 12) die Gefangennehmung des Orestes und Pylades, ja bis an den Rhein hin ist die Geschichte von Iphigenia auf Tauri gebildet worden (Vgl. Urlichs in den Jahrb. d. Vereins von A. F im Rheinl. I. Taf. III. IV, 3). Am bekanntesten aber war die Darstellung dieser Fabel durch Euripides. Aristoteles spricht nicht weniger als viermal in der Poetik (c. 11. 16. 17.) von dieser Tragödie, Pacuvius ahmte sie im Dulorestes nach *), Ovid nahm diese Gestaltung der Sage an, wie die Erwähnung des Briefes zeigt (Epist. ex Ponto III, 2, 90): „*Ad fratrem scriptas exarat illa notas.*" Indessen tadelt Aristoteles doch mit Recht, dafs Euripides ein von ihm selbst erfundenes Wahrzeichen der Wiedererkennung, ein unkünstlerisches, dafs er den Brief in die Tragödie bringe. Er lobt dagegen den Tragiker Polyeidos, der durch innere Gründe, durch einen motivirten Ausspruch des Orest die Wiedererkennung herbeiführe, durch die Worte nämlich: „So mufs also auch ich geopfert werden, wie meine Schwester es ward." Bei Euripides will Iphigenia, welche schon Griechen in den beiden Gefangenen erkannt hat, den einen retten, damit er einen Brief von ihr an Orest nach Argos bringen könne. Diesen Brief will sie dem Orest geben, den sie noch nicht kennt, der andere Begleiter soll als Opfer fallen. Ein edler Wettstreit entsteht, Orest will nimmer den Freund opfern lassen; statt seiner will er sterben und Pylades soll nach Hellas zurückkehren. Iphigenia gibt endlich nach und Pylades erhält den Brief. Damit er die Botschaft ausrichten könne, auch wenn er Schiffbruch leide, auch wenn der Brief verloren gehe, will sie ihm das Geschriebene auch mündlich mittheilen. Es lautet (V. 770): „Verkünde dem Orest, dem Sohne Agamemnon's, Iphigenia in Aulis geschlachtet lebt noch und sendet dieses Dir, aber lebend nicht mehr für die dort." In diesen Momenten geht die Wiedererkennung vor sich. Pylades überreicht dem Orest (V. 791) den Brief mit den Worten: „Da ist der Brief an Dich." *Diesen Moment hat der Maler gewählt.* Würde man aber auf diesen Einen Vers die Wiedererkennungsscene beschränken, so würde die Umarmung durch Iphigenia nicht motivirt sein. Es sind schon die Verse 792—803 gesprochen. Orest hat schon die Schwester wiedererkannt, er hat schon das ὦ φιλτάτη μοι σύγγον' des Verses 795 gerufen, *aber nun fällt ihm der der düstere Gedanke auf die Seele* **), den er V. 800 ausspricht, dafs sie ihren Bruder doch bald nicht mehr haben werde, *dafs sie selbst bestimmt ist, ihre reine Hände mit seinem Blute zu beflecken*, dafs der Mord, wie Göthe sagt, in Tantals Hause des Brudergrusses sichere Loosung sei. Dieser innere

Kampf, diese grauenhafte Verzweiflung hat der Maler für Orest am Passendsten gefunden, und wir müssen gestehen, dieser Moment scheint uns glücklich gewählt. Iphigenien kümmern die dunkeln Loose der Zukunft nicht; das Glück des Augenblickes erfüllt die ganze weibliche Seele. Auch der Maler kann nichts weiter thun, als den Versuch machen, das φίλταται, οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ, ἔχω σ' Ὀρέστα der Tragödie V. 827 zu veranschaulichen; er erreicht diefs, indem Iphigenia den sinnenden Bruder, dessen Geist in den Gräuelthaten des Vaterhauses noch einmal von den Furien gequält umherschweift, innig umarmt. Weiter kann der Maler nichts darstellen. Den Zwiespalt aber und die Verwickelung, die durch das freudige Ereignifs in die Geschicke jener Drei hervorgebracht worden, kann nur eine höhere Macht heilen und lösen. Nur eine Gottheit ist dazu befähigt — und die Gottheit steht im Hintergrunde. Dazu war ebensowohl Artemis geeignet als Apollon. Der Maler zeigt uns das heilige Bild der Göttin, die einst Iphigenia gerettet hat. Der Vorhang des Tempels ist aufgehoben. Hier steht sie im grünen Gewande, mit braunem Köcher, blondem Haare, drei Finger emporgehoben haltend, wenn sie nicht etwa in der Hand einen Pfeil tragen sollte. Sie steht in einer Bildung da, welche es zweifelhaft läfst, ob sie als Bild, oder als lebendiges Wesen (praesens numen) gedacht ist. Als Bild erscheint sie mehr durch die unbewegliche Haltung, durch die Starrheit des Gesichtsausdruckes, als lebend mehr durch die Gröfse und Gestalt, durch die Frische der Farben. — Es kömmt nun aber darauf an, mit einiger Wahrscheinlichkeit die Gruppe rechts im Bilde zu deuten, vor Allem die jugendliche weibliche Figur. Im Gemälde ist sie ganz ähnlich mit Iphigenia gekleidet, im weifsen Gewande und Schleier, auch in Gestalt ihr gleichend. Beim ersten Anblicke könnte man auf eine Königstochter verfallen, etwa auf Elektra. Allein, wie sollte Elektra nach Tauri kommen? Es müfste denn etwa eine Sage gegeben haben, welche auch sie nach Tauri führte. Eine solche kenne ich nicht. Ich vermuthe daher, dafs sie eine der gefangenen hellenischen Frauen ist, wie ja auch bei Euripides ein Chor hellenischer Frauen ihr dient. Dieser Chor nennt sich zwar δοῦλαι, und sie redet ihn als δμωαὶ an [V. 131. 142], aber als eigentlichen Chor braucht sie ja der Maler nicht aufzufassen. Diesen gesammelten Chor konnte er ja doch nicht im Gemälde benutzen. Sie wird daher, wenn jene Erklärung richtig ist, eine Vertraute Iphigeniens sein. Auch in ihr erwacht in diesem Augenblick die selige Hoffnung auf die glückliche Rückkehr in ihre Heimath, nach Hellas. Alsdann bleiben noch die beiden Alten in dieser Gruppe. Dafür ist zwar in der Tragödie kein Anhalt gegeben; soll aber das Ganze unserer Erklärung irgendwie begründet sein, so mufs er sich in der Sage vorfinden. Thoas kann es nicht sein, der König der Barbaren kann unmöglich so dargestellt werden. Diese zwei Figuren gehören zusammen, jedoch greifen sie in die Handlung nicht ein, obgleich sie andrerseits ihr nicht ganz fremd sein können. Scheu nähert sich die weibliche Gestalt, gebückt, mit gelbem Gewande bis auf die Sohlen, auch das Haupt verhüllt. Die männliche Figur ist grün gekleidet. Ich wage es sie für die Schatten der Klytämnestra und als Agamemnon zu erklären, indem ich Widerspruch dabei voraussehe. Diese stehen also aufserhalb der eigentlichen Handlung, sie könnten ebenso gut wie die Griechin ganz getrennt

*) Vergl. Welcker griech. Tragödien III, S. 1159.

**) Was Juvenal XIV, 284. von Orest mit Bezug auf Elektra sagt, gilt hier mit Bezug auf Iphigenia: *Ille sororis In manibus vultu Eumenidum terretur et igni.*

von der Gruppe links stehen, aber ein inneres geistiges Band verbindet sie doch gewissermafsen mit derselben. Während vor Orest's Seele die Erinnerungen an sie lebendig werden, treten sie auch körperlich in die Erscheinung. Wie aber? Kann die griechische Malerei Schatten der Abgeschiedenen so in lebendiger plastischer Gestalt darstellen *)? Diese Frage zu beantworten würde einen gröfsern Umfang der Erörterung voraussetzen, als uns hier gestattet ist. Als bleiche Schemen konnte die alte Kunst sie auch gewifs bilden, aber ich glaube, ebensogut in der Fülle leiblicher Bestimmtheit, indem sie ja auch auf dem Theater sie ohne jene Hülfsmittel magischer Beleuchtung, des Helldunkels u. s. w. dem Zuschauer im vollen Tageslichte vorführte. Nur mufste sie dann durch Farbe, Verhüllung und Gestalt den Tod andeuten. Das gelbe Gewand der Klytämnestra ist vielleicht nicht ohne Grund — den Orcus nennt Horaz Carm. III, 4, 74 luridus, Silius XIII, 560 mors lurida, und luridus ist eigentlich gelb, lurida sulphura bei Ovid Metam. XIV, 791 — vielleicht nicht ohne Grund ihr gebückter Gang, wie er den Schatten ziemt. Diesen hat zwar hier, vielleicht aus technischen Gründen, Agamemnon nicht, aber wir werden gleich bei ihm anderswo dieselbe Eigenschaft sehen. Auch Götterscheinungen treten auf den alten Bildern nicht geistig schemenhaft, sondern in fester plastischer Gestalt auf, namentlich in pompejanischen Malereien.

Der Vorwurf, dafs damit nur drei Personen des aus sieben Figuren bestehenden Bildes die eigentliche Handlung ausmachen, liegt nahe, aber er widerlegt sich oder erklärt sich vielmehr auf die genügendste Weise durch ein zweites, durch ein pompejanisches Bild (Gell Pompeiana. Pl. XLIV. Mus. Borbon. XI, 47), das ohne allen Zweifel denselben Gegenstand darstellt. Zwar hat man auch hierin lächerlicher Weise bald den Plautus oder einen von den zu Syrakus gefangenen Atheniensern erkennen wollen, die wie Thukydides erzählt, eine Erleichterung ihrer Leiden in dem Vergnügen fanden, womit ihre Herrn Verse aus dem Euripides von ihnen vortragen hörten, oder gar die berühmte Scene, wie Virgil dem August und der Octavia die Aeneis vorlese und zwar die schöne Stelle über Marcellus Tod (Vgl. Pompeji. Zweiter Band. Leipzig 1835. S. 177): dergleichen Verirrungen der archäologischen Hermeneutik bedürfen keiner Widerlegung. Sogar ist das Haus des tragischen Dichters, wo es gefunden worden, vorzugsweise nach diesem Gemälde so genannt worden **). Jedoch erkennt jeder Unbefangene auf den ersten Blick, dafs in diesem Bilde durchaus derselbe Gegenstand, wie auf dem vorigen dargestellt ist. Das hat auch Quaranta, der aber wieder an ein unheilvolles Orakel denkt (Mus. Borb. XI, 47), richtig eingesehen. Auch dieses Bild besteht aus sieben Figuren, auch hier sind drei sitzende, zwei männliche, eine weibliche, auch hier der Brief in der Hand der einen, und die andere durch ein Schwert ausgezeichnet. Selbst die Nacktheit der beiden Figuren deutet den heroischen Charakter an. Pylades reicht auch hier dem Orest, der im Original durch einen dunkeln melancholischen Blick ausgezeichnet ist, den Brief hin, während Iphigenia als Zeichen der Erinnerung die Linke zum Munde führt. Letztere scheint nach Apollon hinzuschauen, der auch seine Blicke hieher wendet. Aus seiner Umgebung geht das Licht aus. Die weibliche Gestalt neben Apollon, die auf ihn hinblickt, möchte ich für Artemis halten, fehlte ihr nicht der Götter-Nimbus. Vielleicht ist sie also wieder eine flehende Hellenin, eine Begleiterin Iphigenia's. Zum Zeichen, dafs der alte Fluch in Tantalus Hause getilgt und versöhnt ist, erscheinen auch hier die Schatten Agamemnon's und Klytämnestra's, hier Agamemnon gebückt, wie dort Klytämnestra, hier letztere wieder im dunkelgelben Gewande, ihre Blicke erhebend. Was im vorigen Bilde Erfordernifs schien, dafs diese Gestalten von der Haupthandlung sich loslösten, hat hier der Maler in der That gethan, überhaupt bei ähnlichen Motiven hat er doch selbstständig sich bewährt.

Vielleicht kann ich diese Ansicht, die sich mir bei erneuter Betrachtung dieser Bilder in Neapel wie unwillkürlich aufdrängte, noch durch einen andern Umstand stützen. Im Allgemeinen kann es zwar nicht entscheidend sein, wenn in einem und demselben Hause sich verwandte epische oder tragische Stoffe als Malereien vorfinden, da die Decoration eines Privathauses nicht von denselben Grundsätzen ausgehen konnte, wie die innere Ausschmükkung eines Tempels, einer Lesche u. s. w. Aber es ist doch wohl nicht zufällig, dafs gerade in diesem Hause des tragischen Dichters ***) nicht nur epische Stoffe, wie Zeus auf dem Ida, Achilles und Briseis u. s. w., sondern auch tragische und zwar gerade Iphigenia in Aulis gefunden wurden. Dieses Bild, das, wie ich besonders aus einem Grunde vermuthe, nach einem Originale des Timanthes gemalt ist, hat in der Erscheinung der rettenden Artemis in den Wolken ein sehr verwandtes Moment mit den Göttererscheinungen in unsern beiden Bildern. Ich will nicht so weit gehen, auch die unsern auf diesen berühmten griechischen Maler zurückzuführen, was doch immerhin als Möglichkeit gelten kann.

Noch einen Einwurf habe ich schliefslich zu beleuchten. Man könnte daran denken, dafs in unsern Bildern ein unbekannter Mythus verborgen sei. Schwerlich aber möchte sich doch eine Fabel denken lassen, in der die Haupthandlung gerade zwei jugendliche Männer und eine Königstochter bedingen, in der zugleich ein Brief eine Hauptrolle spielen, in der es endlich gleich berechtigt sein würde, ob Apollon oder seine Schwester erschiene. An solche Möglichkeiten kann ich wenigstens nicht glauben. Gern indefs opfere ich meine Erklärung einem glücklichern Funde auf.

Bonn 19. März 1847. Dr. Laur. Lersch.

20. Mnaseas, Mnemon, Mimnermus. Pausanias (VI, 18, 1) erwähnt im Hain Altis zu Olympia auch ein ehernes Viergespann des Kyrenaeer Kratisthenes. Nike steht auf dem Wagen und Kratisthenes selbst, offenbar wegen seines Sieges im Wagenrennen; es heifst auch, dieser Kratisthenes sei der Sohn des Läufer Mnaseas der bei den Hellenen den Beinamen Libyer führte. Die Weihgeschenke in Olympia sind vom Künstler Pythagoras aus Rhegium. Im 13ten Capitel, §. 4 desselben Buches sagt Pausanias „Neben Bykelos steht ein Hoplite (ὁπλίτης ἀνήρ) mit dem Beinamen der Libyer, Mnaseas aus Kyrene; Pythagoras aus Rhegium hat die Portraitstatue gemacht. Ist die Stelle

*) Und in solcher Gruppirung mit andern leibhaftigen Wesen! Vergleichbar, aber nur aus Schattengestalten bestehend ist nach Welcker's Deutung (N. Rhein. Mus. I, 416 ff.) die um Helena geschaarte Versammlung des grofsen Durandschen Spiegels (M. d. Inst. II, 6. Gerhard Etr. Sp. II, 181). *A. d. H.*

**) Vielmehr nach dem früher ausgegrabenen Bild von Iphigenia's Opfer zu Aulis (Müller Denkm. I, 206.) *A. d. H.*

***) Oder doch eines Kunstverwandten. *A. d. H.*

des Pausanias unverdorben, so kann man die Statue des Mnaseas als Hoplite nur auf seinen Sieg im Schildwettlauf (*ὁπλοδρομῶν*) beziehen. Allein ein bisher unbeachtetes Zeugnifs des Plinius der (H. N. XXXIV, 8. 5. 19) unter den Statuen des Pythagoras von Rhegium nächst dem Stadiumläufer Astylos *Libyn puerum tenentem tabellam eodem loco*, einen Libyschen Knaben, der eine Tafel hält, an demselben Ort aufführt, überzeugt uns, dafs Pausanias und Plinius von einer und derselben Statue des Mnaseas, einem Werke des Pythagoras Zeugnifs geben. Wie kann aber Plinius *puerum* nennen ein Standbild, das Pausanias als *ὁπλίτης ἀνὴρ* beschreibt? Ich mufs gestehen, mir scheint *ὁπλίτης ἀνὴρ* eine falsche Lesart zu verrathen, dadurch entstanden dafs man statt des ursprünglichen *παῖς* falsch *ὁπλίτης* gelesen und dazu ein *ἀνὴρ* alsdann aus Rücksicht für den Sprachgebrauch in den Text hineinschob; denn der Titel *δρομεὺς* Läufer, welchen Pausanias (VI, 18, 1) dem Mnaseas giebt, verträgt sich sehr wohl mit dem Alter des *παῖς*. Allein hiermit ist die Untersuchung keineswegs geschlossen. Es liegt uns ob, nachdem wir durch Pausanias erfahren, dafs der Libysche Knabe den Läufer Mnaseas aus Kyrene vorstellt, Rechenschaft zu geben, warum Pythagoras ihn mit einer Tafel in der Hand darstellte. Denn dafs unter tabellam tenentem ein Schildhalter zu denken sei etwa um den *ὁπλίτης ἀνὴρ* des Pausanias zu stützen, wird wohl niemandem ernstlich in den Sinn kommen. Wenn im Allgemeinen zur Bezeichnung des Knaben, wie heut zu Tage Schiefertafel und Griffel, so schon im Alterthum *πίνακες*, *δέλτος* und *στύλος* als Embleme für seinen Unterricht in der *γραμματικὴ* dienten: so tritt für Mnaseas noch ein besonderer gewichtiger Grund hinzu, warum er eine Tafel hält. Diese Handlung dient nemlich zum Symbol seines Namens, indem die tabella *μνημόνες* (memorandum) hiefs, wie ich auf Anlafs der in die Schreibtafel einzeichnenden Athene Mnemon oder Minerva für Meminerva nachgewiesen habe (Annal. de l'Institut archéolog. Vol. XVII p. 51 sq.). Ja dafs Mnaseas nächst den tabellas auch einen stylum gehalten haben mochte, läfst sich aus der Darstellung der Athene Mnemon mit Wahrscheinlichkeit folgern. Für die Anschauung der Pythagorischen Statue des Mnaseas dürfte einerseits der auf einer Vase des Amasis (Gerhard Auserl. Vasenb. CCVII. Arch. Zeitung XXXIX, 3) zu Memnon hintretende kleine äthiopische Schildknappe sich benutzen lassen, andrerseits ein sehr werthvoller Karneol des Professor Gerhard, auf welchem ein Ephebe in seine Schreibtafel einzeichnet Einem Münzbeamten Mnaseas begegnen wir auf einer Tetradrachme von Athen: er theilt mit dem Libyschen Wettläufer dieses Namens das Schicksal, dafs die Beziehung seines Attributs zu seinem Namen bisher unbeachtet blieb. Das Symbol, womit er auf der athenischen Münze siegelt, ward als Lampe zwischen zwei Aehren aufgefafst (Mionn. Descr. d. Méd. II,125, 151. Combe Mus. Hunt. Tav. 12, VI), während es offenbar eine Aschenurne, cinerarium wie die römischen in Marmor in so grofser Menge in den Columbarien sich finden, also ein *μνῆμα*, vorstellt*). Die Aehren sind aber keine Aehren, sondern Oliven- oder Myrtenzweige (Combe Mus. Hunt. Tav. 11, XXII: dasselbe Gefäfs mit geflochtenem Deckel zwischen zwei Zweigen), wie sie bei Todten unentbehrlich sind. Zur Bekräftigung dieser Auslegung dient noch das Symbol des Füllhorn, dessen *MNHMON* Mnemon auf einer Münze von Rhodos (Mionn. Descr. III p. 415, no. 131) sich zum Siegeln bediente; denn man darf nur sich erinnern, dafs die Leichensteine (*μνήματα*) der Hellenen mit *Α. Τ* (*ἀγαθῇ Τυχῇ*) oder *Α. Δ* (*ἀγαθοῖς δαιμόσι*) überschrieben sind, Gottheiten, denen das Füllhorn als Attribut vorzugsweise zukömmt, und mit *μνείας χάριν*, derentwegen das Denkmal gesetzt wird, schliefsen, so leuchtet die passende Wahl des Füllhorns für Herrn Mnemon von selbst ein. — Zum Schlufs ziehe ich noch in den Kreis dieser Untersuchung eine Münze von Kolophon, auf welcher Eckhel, Sestini (Mus. Hederv. no. 4) und Mionnet (Descr. III, p. 83, no. 147. 149) Homer erkannten, bis Hr. Cavedoni den Münztypus treffend auf Mimmernos, einen entschieden kolophonischen Dichter, dessen Verse gleich denen Homers von den Rhapsoden gesungen wurden (Athen. XIV, p. 620 c.) bezog. Da letzterem Gelehrten eine Begründung seiner scharfsinnigen Deutung entgangen ist, so erlaube ich mir diese hier kurz anzugeben. Eckhel beschreibt den Mimnermus *dextra ori admota, sinistra volumen*, die Rechte an den Mund gelegt, also wie Polymnia und Mneme nachsinnend in der Linken eine Rolle, wie Minerva die Schreibtafeln. Es könnten schwerlich zwei sinnigere Symbole zur Bezeichnung von Mimnermos aufgefunden werden.

Th. Panofka.

21. Phädra's Anklage des Hippolyt. Bei einem Kupferschmied in Neapel zog mich ein aus Apulien herrührendes Oxybaphon mit rothen Figuren wegen der Merkwürdigkeit des Gegenstandes besonders an. Ein König in langem gesticktem Aermelchiton und Peplos, mit einem Scepter in der Rechten, die Linke ausgestreckt, erscheint im Gespräch mit einer rechts ihm gegenüber stehenden langbekleideten Frau, die über der hohen Stephane einen Schleier trägt, und wo nicht traurig, doch ernst vor sich hinsieht, die Rechte verhüllt, den vierten Finger der Linken mit einem Gemmenring geschmückt. Ihr nähert sich eine Dienerin mit blofsem Kopf, ein Kästchen bringend, in der Rechten einen Schleier. Dahinter steht als letzter rechts ein Pädagog mit Chlamys über dem Chiton, erhobenem Krückstab in der Linken, die Rechte bedenklich an den Bart des gesenkten Kopfes gelegt. Die Rückseite zeigt zwei Paar einander gegenüberstehender Mantelfiguren. Jene Anwesenheit des bedenklich horchenden Pädagogen in Verbindung mit den der Verschleierten nachgetragnen Liebesgeschenken, Kästchen und Schleier, machen es nicht unwahrscheinlich, dafs Phädra hier vor Theseus den Hippolyt fälschlich anklagt mit Liebesgeschenken sich um ihre Gunst bemüht zu haben, eine Verleumdung, die sein bejahrter Begleiter und Freund, der Pädagog, mit Unwillen vernimmt und seinem Zögling gewifs alsbald hinterbringen wird.

Th. Panofka.

*) Soph. El. v. 1126: *ὦ φιλτάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοί.* Orest. v. 1127: *εἴπερ τι κλαίεις τῶν Ὀρεσταίων κακῶν, Τόδ' ἄγγος ἴσθι σῶμα τοὐκείνου στέγον.*

Hiezu Tafel XVI der Neuen Folge: Priamos und Kassandra, Wandgemälde.

Druck und Verlag von *G. Reimer.* Herausgegeben von *E. Gerhard.*